

■ El color de la arquitectura imaginaria.  
Una aproximación a la literatura artística del  
Renacimiento<sup>1</sup>

Carmen González Román

*Frente al proyecto o la teoría arquitectónica de carácter técnico nos situamos en este estudio en el terreno de la descripción literaria, más o menos fantástica y no disciplinar. Desde la inmaterialidad e inconcreción de una arquitectura literaria, el color se nos presenta como un testimonio necesario de la capacidad creativa del ser humano más allá de los cánones preestablecidos. En este sentido, la arquitectura coloreada o colorista que hallamos en la literatura artística podría interpretarse como un elemento subversivo y claramente alternativo a la realidad inmediata, aunque en algunas ocasiones también supone una expresión fundada de frustrados anhelos.*

*In contrast to the architectural project or theory of a technical nature, this study focuses on the field of literary description, more or less imaginary and not academic. Since the architecture that appears in literature is rather immaterial and vague, colour is presented to us as a necessary testimony to the creative capacity of the human being beyond the pre-established canons. Regarding this subject, the coloured or colouristic architecture that we find in artistic literature could be interpreted as a subversive element, clearly alternative to the immediate reality, although on some occasions it also involves a well-founded expression of frustrated wishes.*

Lo irrealizable por inadecuado; aquello que podía constituir un elemento transgresor por no respetar el decoro; el empleo de materiales que ni príncipes ni egregios emperadores de la Antigüedad pudieron jamás acariciar más allá de sus estancias privadas... edificios soñados. Lo que la teoría y la práctica arquitectónica del mundo real negaba, afloró en la arquitectura literaria.

---

GONZÁLEZ ROMÁN, Carmen: "El color de la arquitectura imaginaria. Una aproximación a la literatura artística del Renacimiento", en *Boletín de Arte* nº 24, Universidad de Málaga, 2003, págs. 449-461.

La escasa o casi nula alusión al color en los tratados de arquitectura es un hecho que, sin embargo, no se corresponde con la práctica edilicia desde la antigüedad. En la historia de la arquitectura, desde sus orígenes, los elementos arquitectónicos han funcionado bien con sus propios tonos cromáticos naturales, o con la coloración superpuesta e intencionada de sus constructores. El silencio teórico no implicó, por lo tanto, una indiferencia en la práctica.

En la tratadística arquitectónica que surge a partir del Renacimiento existe un destacado silencio en torno al color. Durante los siglos XV y XVI, el predominio de la concepción lógica y racional del espacio indujo a evitar el desliz cromático en la arquitectura. A ello hay que añadir la enorme influencia ejercida por la obra de Vitruvio, cuyos principios constituyeron una marcada limitación disciplinar. Según la concepción vitruviana, el arquitecto debía labrarse crédito con sus obras, siendo su finalidad básica, por tanto, construir. Poco margen quedaba para la imaginación.

Durante el Renacimiento, se buscaba la simplicidad de los colores, utilizándose preferentemente el blanco en los enlucidos en contraste con el gris de la piedra; de este modo, el colorismo arquitectónico del medieval, con toda su capacidad sugestiva y fantástica, quedó prácticamente relegado del lenguaje edilicio renacentista más interesado en cuestiones de orden y composición. No obstante, de la mano de Serlio podemos comprobar como en la práctica arquitectónica no se abandonó por completo el empleo de la figuración en la fachada de los edificios. Serlio hace referencia en su tratado a las pinturas realizadas por Baldassare Peruzzi en algunas fachadas de los palacios en Roma durante el papado de Julio II en las que imitaba mármoles con sacrificios, batallas, victorias y arquitecturas<sup>2</sup>. Igualmente indica Serlio que esta práctica la realizaron muchos otros, entre los que destaca a Polidoro da Caravaggio y Marturino, que pintaron las fachadas en "chiaro e scuro", es decir con grisalla. Estas consideraciones las introduce Serlio en el capítulo que dedica a la decoración de las fachadas con pinturas donde, además, establece una serie de recomendaciones sobre los motivos que conviene o no pintar en ellas<sup>3</sup>. Pero esta atención —a nivel teórico— de cuestiones pictóricas en la arquitectura constituye una excepción en la tratadística del Renacimiento y habría que relacionarla con el interés

---

<sup>1</sup> Este trabajo forma parte de los resultados del Proyecto de Investigación I+D+I referencia BHA 2000-1033 "Pintura mural y patrimonio histórico. Configuración urbana e imagen simbólica" del Programa Nacional de Promoción General del Conocimiento del Ministerio de Educación y Cultura.

<sup>2</sup> SERLIO, S. (1537): Libro IV, Cap. XI: "De gli ornamenti della pittura, fuori, & dentro de gli edificij" en *Todas las obras de Arquitectura y Perspectiva de Sebastián Serlio*. Oviedo, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Asturias, 1986.

<sup>3</sup> SERLIO, S.: *Ibidem*. Serlio indica que no conviene pintar en la fachada aperturas que simulen el aire pues restan firmeza al edificio, tampoco aconseja pintar personajes en movimiento. Recomienda fingir en la fachada paños sobre los que se podrá pintar lo que se quiera **sin faltar al decoro**. Igualmente se podrá simular el mármol u otra piedra.

que Serlio siente por la escena. Al igual que Serlio, otros arquitectos de la Edad Moderna dieron rienda suelta a su imaginación y experimentaron con un amplio repertorio de formas y colores en el siempre sugerente —y escasamente reconocido en la época— campo de la arquitectura efímera y la escenografía teatral<sup>4</sup>.

Realizar un recorrido por el vasto campo de la arquitectura literaria sería casi tan inabarcable como lo es la propia imaginación. Por ello, teniendo en cuenta el objeto de este estudio, hemos escogido aquellos textos de la Edad Moderna que nos han parecido más ilustrativos, sin olvidar una obligada referencia a la Antigüedad.

Las fuentes literarias antiguas aportan las primeras descripciones de fabulosas y coloristas arquitecturas. Me estoy refiriendo a los tratados sobre las Siete Maravillas del Mundo Antiguo, cuyos relatos corresponden a épocas posteriores a la destrucción de dichos monumentos y, por lo general, introducen imaginativas novedades. El primer tratado conservado sobre la materia es el de Filón de Bizancio (ca. 150 a.C.), el cual nos ofrece una imagen peculiar de las pirámides de Egipto al describir el carácter multicolor de las piedras:

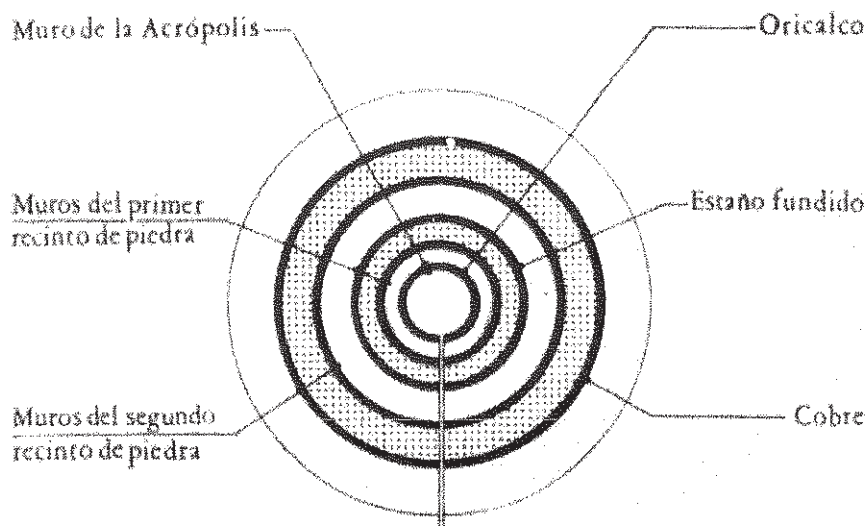
*...La superficie es tan continua y pulida que toda la construcción parece ser una sola roca. Pero están superpuestas piedras de distintas clases y diversos colores. Parte es de mármol blanco, parte de piedra negra de Etiopía, después viene la llamada hematites y luego una piedra veteadada, de un verde traslúcido, traída de Arabia, según dicen. Los colores de algunas, que por naturaleza tienen destellos oscuros, lucen como el vidrio. Detrás de ellas otras amarillean como membrillos. Otras son de color púrpura y semejan teñidas de cochinillas de mar<sup>5</sup>.*

Platón concibió la ciudad como una totalidad política, económica y arquitectónica. La primera ciudad ideal que concibió este filósofo aparece descrita en *La República* (375 a. C.), obra en la que dispone una nueva estructura política para una imaginaria Calípolis o "ciudad hermosa". Pero donde encontramos sugerentes referencias arquitectónicas es en el *Critias* cuya narración describe cuidadosamente la historia y estructura de la ciudad trazada por Poseidón en la legendaria isla de la Atlántida. Es como si Platón, tal como indicó Juan Antonio Ramírez, al liberarse de la utopía sociológica, hubiese podido concentrar sus energías en la elaboración de una utopía urbanística y arquitectónica<sup>6</sup>. El carácter mítico, exclusivamente literario y

<sup>4</sup> Véase al respecto GONZÁLEZ ROMÁN, C.: "El artista escenógrafo, una especialidad no reconocida en la Edad Moderna" en *Correspondencia e integración de las artes*. Málaga, Actas del 14º CEHA. Málaga, 2003 (en prensa).

<sup>5</sup> Cf. RAMÍREZ, J. A.: *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*. Madrid, Alianza Forma, 1983, p. 250.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 20.



1. Platón. *La ciudad de la Atlántida* (según L. Cervera Vera)

deliberadamente "no realizable" de esta obra, permite a Platón crear una imaginativa ciudad construida con materiales no menos sorprendentes. Según Platón, a Poseidón le tocó la Atlántida en el sorteo de la tierra que hicieron los dioses; tras desposarse con Clito, una joven huérfana que habitaba allí, se construyó una residencia en un montículo, a la cual fortificó dándole forma circular y aislándola mediante tres anillos circulares de agua y dos de tierra<sup>7</sup> (Fig. 1). Platón nos explica que los recintos de tierra estaban amurallados y cubiertos de metales: el segundo anillo de tierra con un baño de cobre, el primer recinto de estaño fundido, y la acrópolis de oricalco<sup>8</sup>. La piedra empleada en las casas que cubrían la enorme muralla que rodeaba la ciudad era de tres colores "para recrear la vista": blanca, negra y roja.

El empleo de metales como revestimiento volvemos a encontrarlo en la descripción del Templo consagrado a Clito y Poseidón cuyo exterior estaba cubierto de plata, menos el almenado que era de oro. La techumbre, vigas, muros, columnas

<sup>7</sup> Cfr. CERVERA VERA, L.: *Sobre las ciudades ideales de Platón*. Discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1976.

<sup>8</sup> Después del oro, este legendario metal era el de mayor aprecio, cfr. CERVERA VERA, L. op. cit., p. 32.

y pavimento estaban igualmente revestidas de marfil, oricalco oro y plata. Rodeando la fábrica del santuario estaban las efigies en oro de las mujeres de los hijos de Poseidón, así como de sus descendientes.

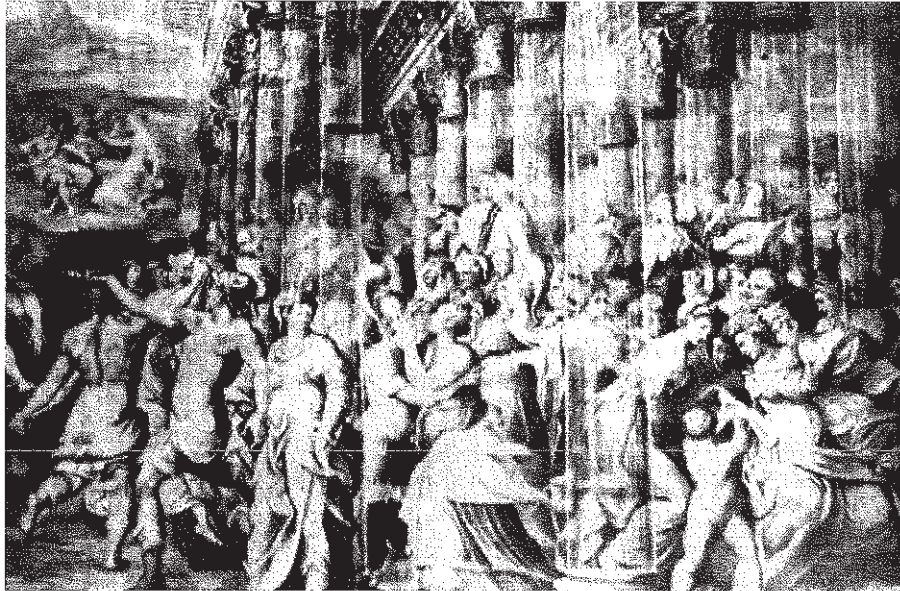
Semejante visión polícroma hallamos en la obra de Luciano de Samóstata (125-180 d.C.). En la *Historia verdadera* relata sus prodigiosas aventuras en países lejanos, allende los mares, por encima de las nubes, o en el vientre de una ballena. Aparte de lo surreal que puedan resultar estos parajes, llaman la atención los materiales escogidos para describir la arquitectura: la capital de la isla de los Bienaventurados "es toda de oro y está rodeada por una muralla de esmeraldas (...)" los templos de los dioses están edificadas con berilo, y sus altares, donde hacen las hecatombes son enormes monolitos de amatista (...) Los baños son grandes edificios de cristal calentados con madera de cinamomo" (libro 2º, 11). El recinto de la "ciudad de los sueños" (libro 2º, 33) es "elevado y de colores variados como el arco iris".

La relación de materiales que colorean estas utopías urbanísticas sitúan a la ciudad en un estadio superior de irrealidad dado que al color de la arquitectura se suma el brillo y resplandor de metales y piedras preciosas. Más próxima a la realidad o, tal vez, en el límite entre realidad y ficción, está la descripción que Plinio nos ofrece en su *Historia Natural* del teatro de Marco Scauro. El historiador romano menciona las tres escenas que formaban este teatro: la primera, de mármol; la segunda, de vidrio; y la tercera con infinitas tablas cubiertas de oro. La espectacularidad alcanzada en este edificio gracias al empleo de tales materiales deslumbró a varios teóricos del Renacimiento, que no dejaron de mencionarlo y lo pusieron como ejemplo del esplendor de la época clásica. Alguna resonancia del empleo de tales materiales hallamos en la arquitectura de cristal pintada en la "Sala del Bacio" (1566-1571) del Palazzo del Giardino (Parma), por Giacomo Zanguidi, llamado Bertola (Fig. 2).

Filarete incluye en su tratado la descripción de Plinio, aunque también hace referencia a la realizada sobre el mismo teatro por Marco Varrón<sup>9</sup>. El teatro de Marco Scauro está también en la mente de Francesco Colonna cuando, en el *Sueño de Poliphilo*, concibe el Teatro de Venus. Según Colonna, este teatro de la diosa del amor es superior en riqueza al deslumbrante teatro romano descrito por Plinio. En el episodio correspondiente al capítulo XXII relata como, tras la llegada de Poliphilo y su amada Polia a la isla de Citera, un espléndido séquito los conduce en procesión triunfal hasta el anfiteatro central de la isla donde mora Venus. Si la descripción del cortejo es riquísima en todo tipo de detalles sensoriales, no va a ser menos el minucioso relato del fastuoso edificio el cual nos recuerda otro de los monumentos incluidos por las fuentes en el elenco de las maravillas: el Coliseo.

<sup>9</sup> AVERLINO, A. "FILARETE" (c. 1464): *Tratado de Arquitectura*. Pilar Pedraza (Ed.) Victoria-Gasteiz, Ephialte, 1990, p. 202.





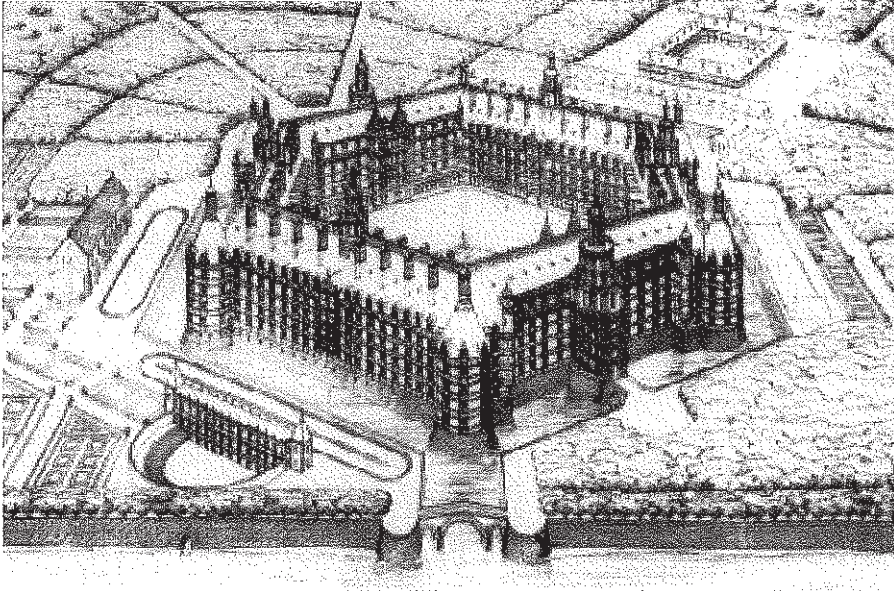
2. Giacomo Zanguidi, llamado Bertoia. "Sala del Bacio" del Palazzo del Giardino (Parma 1566-1571)

La entrada al anfiteatro, según describe Colonna, es a través de un proscenio en el que se alza una puerta construida con riquísimos materiales<sup>10</sup>:

*Esta estructura era de litármeno oriental en el que se distinguían infinitas chispas de oro resplandeciente, como limaduras dispersas; y de este mismo metal puro eran las basas de las columnas exentas y los capiteles, el arquitrabe, el friso, la cornisa y el tejado; el dintel y las antas de la puerta y otras obras eran de litármeno, materia resistente y que rechaza al duro y tenaz acero (...) El cierre de todos los arcos era de piedra ofita y las dos columnas laterales de pórfido.*

Ecos de la suntuosidad y el colorido de la arquitectura descrita en la *Hynerotomachia* de Colonna se dejan sentir, como veremos, en la utopía social imaginada por François Rabelais. En su novela *Gargantúa y Pantacruel*, Rabelais

<sup>10</sup> COLONNA, F. (1499): *El Sueño de Poliphilo*. Pilar Pedraza (ed.). Valencia, Colegio Oficial al Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1981, vol. 2, p. 288. El empleo arbitrario de la terminología arquitectónica por parte de Colonna es evidente en este caso al concebir el proscenio como una puerta de entrada al anfiteatro cuando, según Vitruvio, es el espacio anterior a la escena.



3. *Thélème (según Ch. Lenormant)*

describe *Thélème*, una abadía construida por Gargantúa para el *frère* Jean des Entommeures en agradecimiento por sus hazañas militares. El edificio ideal de esta abadía tiene forma hexagonal y está emplazado en la margen sur del Loira (Fig. 3). Los miembros de la sociedad aristocrática para los que estaba pensada esta construcción se alojarían en las 9.332 viviendas repartidas en los seis pisos de cada una de las seis idénticas alas. En cada esquina hay una torre de planta circular que recibe su nombre por su orientación según la rosa de los vientos, en clara alusión a Vitruvio. En las diversas alas se reparten bibliotecas, galerías con pinturas... y en el centro del patio una fuente con las tres Gracias, inspirada directamente en una xilografía de la novela de Colonna<sup>11</sup>.

El color no podía faltar en este entorno imaginario. La ciudad-espectáculo de *Thélème* deleita a sus moradores con los contrastes cromáticos de los materiales

<sup>11</sup> Cfr. KRUF, H.W.: *Historia de la teoría de la arquitectura*. Vol 1. Madrid, Alianza Forma, 1990, p. 159. Para la reconstrucción arquitectónica de la abadía de *Thélème* así como para la relación que guarda con las construcciones francesas del Renacimiento, véase especialmente LENORMANT, Ch.: *Rabelais et l'architecture de la Renaissance*. París, 1840.

empleados en su arquitectura. De igual modo, la pintura se emplea para resaltar determinados elementos arquitectónicos o para representar escenas alegóricas. Rabelais nos desvela incluso el empleo de yeserías en la fachada cuando, al describir el edificio, nos indica que el sexto piso "aparecía revestido de yeso de Flandes, en caprichosos dibujos"<sup>12</sup>. Otros elementos que aparecen coloreados de forma caprichosa son los canalones que salían fuera de la muralla por entre las ventanas, "pintados en líneas diagonales de oro y azul hasta llegar a la tierra". Destacada nota colorista del exterior viene dada por las escaleras que se situaban en medio del lienzo de cada pared, cuyos escalones eran de pórfido, piedra numídica y mármol.

La puerta principal, chapada en oro, estaba situada en la fachada que iba desde la torre Anatolia hasta la Mesembrina, donde había grandes galerías, "todas cubiertas de pinturas con antiguas proezas, historias y descripciones de la tierra"<sup>13</sup>. Queda aún otro interesante espacio colorista en este edificio: el patio, que contaba con una magnífica fuente de alabastro situada en el centro y que estaba rodeado por una "gran columnata con pilares de calcedonia y pórfido, y junto a ellos galerías largas y anchas adornadas de pinturas...".

El variopinto escenario descrito por Rabelais quedaba definitivamente configurado cuando sus habitantes entraban en escena portando calzas escarlatas; escarpinas de terciopelo carmesí, rojo o violeta; jubones de tafetán blanco, rojo, gris..., cofias de tafetán plateado, con bordados de oro fino... o bien de satén, damasco, terciopelo, naranja, cuero, verde, citrón, azul, etc. "según el tiempo y según las fiestas".

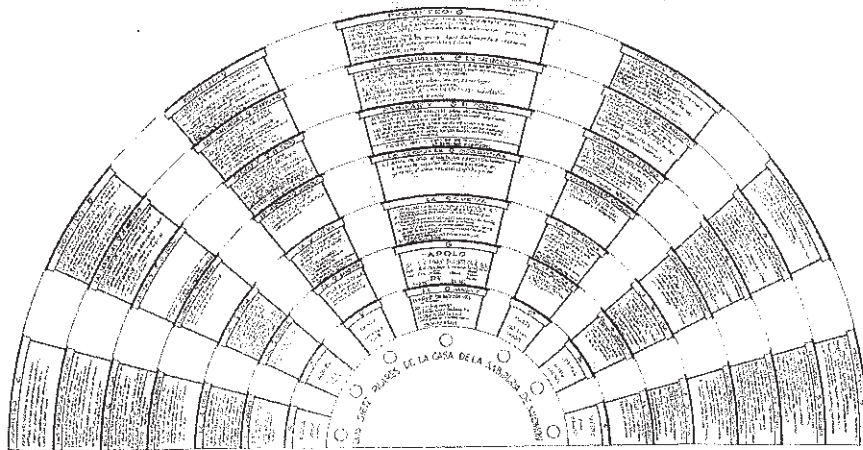
El color se empleó también en la "arquitectura de la memoria". La Filosofía hermético-cabalística del Renacimiento diseñó edificios que contenían los lugares de la memoria. Giulio Camillo inventó una suerte de arquitectura parlante, o mejor debiéramos denominar arquitectura pensante, en la que las ideas venían reforzadas por imágenes que decoraban todo edificio: el teatro de la memoria. Parece ser que consistía en un gran máquina de dimensiones monumentales, dotada de una serie de tablas y de escritos que formaban parte integrante del conjunto, y con la que era posible leer e interpretar cualquier fenómeno natural o cualquier noción pensada por el ingenio humano<sup>14</sup>. Dicho teatro reproducía la forma semicircular de la cavea de los teatros romanos y estaba dividido en siete sectores, cada uno referido a un planeta. A la vez, cada sector se dividía en siete gradas cada una de las cuales estaba

<sup>12</sup> RABELAIS, R. (1534): *Gargantúa y Pantacrúel*. Capítulo LIII. Madrid. López del Arco, 1905, p. 269.

<sup>13</sup> *Ibidem*, cap. LV, p. 277.

<sup>14</sup> Cfr. GONZÁLEZ ROMÁN, C.: *Spectacula. Teoría, Arte y Escena en la Europa del Renacimiento*. Málaga, Universidad y Academia de Bellas Artes de San Telmo, 2001, pp. 79-83.





#### 4. Giulio Camillo. Teatro della Memoria

ocupada por imágenes (Fig. 4). Todos los elementos del edificio se referían a pinturas, esculturas o símbolos relacionados con episodios o mitos de la época clásica que significaban un concepto concreto. En la grada primera se representaban las imágenes planetarias. La grada segunda "tendrá pintada en todas sus puertas la misma imagen, y ésta será un banquete". Camillo se inspiró en el relato de Homero, según el cual, Océano dio un banquete a todos los dioses. El Océano, según Camillo representa las aguas de la sabiduría y los dioses invitados son las Ideas que existían en el ejemplar divino<sup>15</sup>. La grada tercera tendrá pintada en cada una de sus puertas una Cueva, en referencia a la cueva de las Ninfas que se describe en la Odisea<sup>16</sup>. En la grada cuarta estaban pintadas las Hermanas Gorgonas, las tres hermanas que describe Hesíodo<sup>17</sup>. En la grada quinta Pasifae y el Toro<sup>18</sup>. La grada sexta tiene en

<sup>15</sup> Cfr. YATES, Frances A.: *El arte de la memoria*. Madrid. Taurus, 1974, p. 168.

<sup>16</sup> En la cueva de las Ninfas que se describe en la Odisea, había ninfas tejiendo y abejas que iban de acá para allá, actividades que significan, dice Camillo, las mezclas de los elementos con las que se forman los *elementata*, cfr. YATES, F. A.: op. cit., p. 168.

<sup>17</sup> Camillo adopta aquí de fuentes Cabalistas el punto de vista de que el hombre tiene tres almas, cfr. YATES, F. A.: op. cit., p. 169.

<sup>18</sup> Con la imagen de Pasifae, que estaba enamorada del Toro, se significa el alma que, según los platónicos, cae en estado de desear al cuerpo, cfr. YATES, F. A.: op. cit., p. 168.

cada una de las puertas las Sandalias y otros adornos que Mercurio se ponía cuando iba a ejecutar la voluntad de los dioses<sup>19</sup>. Por último, la grada séptima se dedica a todas las artes y encima de cada puerta se encuentra Prometeo con una antorcha encendida.

Giuseppe Barbieri sugirió la posibilidad de que dichas imágenes fuesen incrustaciones<sup>20</sup>, pero resulta más factible pensar que estuvieran pintadas, especialmente si tenemos en cuenta que el gran maestro del color, Tiziano, pudo participar en este proyecto. Está documentada la estrecha relación amistosa que mantuvieron Camillo y el célebre pintor veneciano, y se sabe que en la biblioteca de el Escorial existió un volumen que contenía el texto de Camillo junto a 201 folios con acuarelas que realizó el propio Tiziano para este espectacular teatro<sup>21</sup>. Loredana Olivato, ante la imposibilidad de consultar el precioso volumen desaparecido, sugiere la participación del pintor en el montaje del teatro basándose en los comentarios que, al respecto, mantuvieron por correspondencia Camillo y, el también amigo de Tiziano, Pietro Aretino<sup>22</sup>.

Una interesante derivación de este sistema nemotécnico es la descripción del sistema pictórico diseñado por G. Paolo Lomazzo en la *Idea del tempio della Pittura*. Lomazzo admite explícitamente haberse inspirado en el teatro de Camillo a la hora de proyectar su templo de la pintura, una gran sala heptagonal sostenida por siete columnas que quedan inscritas dentro de un círculo<sup>23</sup>. La siete columnas interiores se corresponden con los planetas y los metales, y son de siete colores diferentes. Al exterior, el empleo de siete metales distintos para las siete estatuas de artistas-atlantes que sostienen el arquitrabe del templo de la pintura (Miguel Ángel-plomo, Gaudenzio Ferrari-estaño, Polidoro-hierro, Leonardo-oro-sol, Rafael-cobre,

<sup>19</sup> "de este modo se incitará a la memoria a que encuentre debajo de ellas todas las operaciones que el hombre puede realizar de una manera natural... y sin arte alguno", cfr. YATES, F. A.: *op. cit.*, pág. 170.

<sup>20</sup> BARBIERI, G.: "L'artificiosa rota: il teatro di Giulio Camillo" en *Architettura e utopia nella Venezia del Cinquecento*. Milan. Electa, 1980, pág. 209.

<sup>21</sup> WETHEY, H.E. *The Paintings of Titian*. London, 1975, vol. III, p. 62. Wethey señala que un inventario de la librería de El Escorial posterior a 1575, revelaba la presencia, entre los volúmenes de la Biblioteca Real traídos de Venecia, no sólo de una copia de la *Idea del Teatro* de Giulio Camillo sino de 201 folios de pergamino encuadrados junto al volumen, con acuarelas de mano del propio Tiziano. El precioso volumen se perdió en el incendio de la biblioteca de 1671, cfr. OLIVATO, L.: "Dal teatro della memoria al grande teatro dell'architettura: Giulio Camillo Delminio e Sebastiano Serlio", *Bollettino C.I.S.A. A. Palladio*. 1979, págs. 233-252.

<sup>22</sup> OLIVATO, L.: art. cit., págs. 243-244. No ha pasado inadvertido a esta investigadora la enorme influencia que pudo ejercer el profundo conocimiento mitológico de Giulio Camillo en la temática pictórica de Tiziano.

<sup>23</sup> LOMAZZO, G. P. (1590): *Idea del tempio della Pittura*. Esta obra constituye un compendio más breve de su obra principal *Trattato del Arte della Pittura* (Milán, 1584).

Mantenga-mercurio, Tiziano-plata), confieren a este singular edificio la brillantez y la magnificencia de construcciones descritas por el imaginario de la Antigüedad<sup>24</sup>.

El edificio nemotécnico de Camillo también inspiró el diseñado por Robert Fludd en su obra *Utrisque Cosmi... Historia* (1617-19). El sistema de la memoria de Fludd se basa en que los edificios de la memoria se han de ubicar en los cielos, en lo que él llama teatros, término con el que se refiere solamente al escenario. El muro de fondo de este escenario posee cinco entradas que han de servir como cinco *loci* de la memoria, dichas entradas están en relación con cinco columnas de distinta forma y color que, según se lee, se encuentran enfrente: *se han de imaginar cinco columnas, que entre sí se distinguen por su figura y color. Las figuras de los extremos son circulares y redondas; la columna central tendrá la figura del hexágono; y las intermedias serán cuadradas*. Estas columnas, prosigue Fludd, son de colores diferentes, en correspondencia con *los colores de las puertas del teatro, que tienen enfrente (Fig. 5)*. El color de la arquitectura es empleado también aquí como un recurso nemotécnico.

Según Barbieri, el verdadero edificio diseñado por Fludd para la memoria es el que denomina *De universae nostrae machinae spiritalis inventione*, título de un pequeño tratado incluido en la *Utrisque Cosmi...* Se trata de una estructura "quasi pyramidalem" formada por siete tarimas heptagonales superpuestas que dan lugar a siete sectores con siete gradas. Cada sector estaba dedicado a un planeta y en las cuarenta y nueve tarimas resultantes del conjunto iban pintadas imágenes planetarias y acciones: *historiae quaedam dipingendae sunt, ad Planetae personam pertinentes*. Toda el edificio era accionado por un mecanismo de agua, lo que nos lleva inevitablemente a pensar en aparatos hidráulicos similares empleados en los jardines europeos a partir del Renacimiento. Parece, por tanto, una estructura pensada para estar situada al aire libre, tal vez, como apuntó Barbieri, en los jardines del Palacio de Heildeberg<sup>25</sup>.

La singular estructura "piramidal" diseñada por Fludd recuerda, además, los periactos ("*trigonos versatilis*") descritos por Vitruvio para el teatro, los cuales mostraban en cada uno de sus frentes pinturas con escenas para las comedias trágicas, cómicas y satíricas.

Algunas de las construcciones utópico-filosófico-literarias que hemos mencionado anteriormente remiten a una fuente literaria de indudable valor, la *Divina Comedia* de Dante. Así, por ejemplo, el jardín del Limbo es descrito como un Noble Castillo, una especie de ciudadela rodeada por siete muros y habitada por hombres

<sup>24</sup> Recuérdese, por ejemplo, la descripción del templo consagrado a Clito y Poseidón contenida en el *Critias* de Platón.

<sup>25</sup> BARBIERI, G.: "L'artificiosa rota...", *op. cit.*, pág. 214.

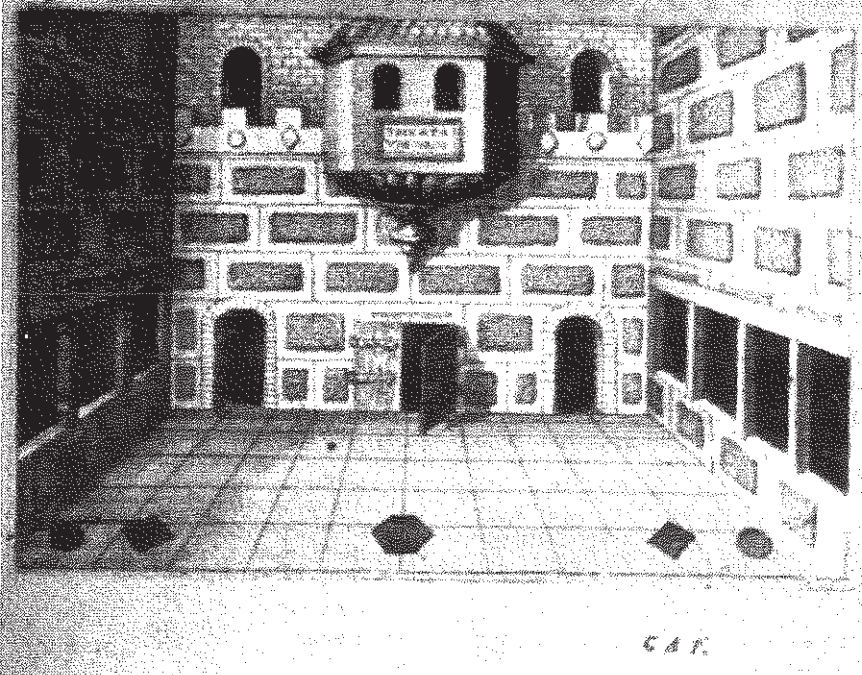
DE ANIM. MEMORAT. SCIENT.

Lat in rursus pariter sunt duplices et contrariae, qui si dicet in eodem ligno orientalem mundi plagam respicit et quae hinc incum theatrum alio impleri imaginabimur: alio vero occidentalem sive occidentalem ligni partem, in qua ponitur theatrum occidentale, quae de qua postea dicemus.

C. A. P. X.

De theatri orientalis et occidentalis descriptione.

Theatrum appellatur illud in quo omnes vocabulorum, terminumque partium, latini vocabulorum subiectorum actiones etiam in theatro publico ante spectanda et cognita aguntur demonstrantur. Membrum theatri sunt praecipue in parte in orientem spectante imaginabimur quae nulla in theatro, sed quae in parte orientem spectante sunt. Theatrum illud theatri orientalis dicitur, quod hinc spectantur actiones etiam. Praeterea vero theatri huiusmodi colorum alium, hinc dicitur et quod dicitur in parte in orientem spectante. Quae in parte occidentem spectante sunt ab Occidente de similibus etiam magis, claritate, quae magis in parte in orientem spectante sunt. Theatrum illud theatri occidentalis dicitur, quod hinc spectantur actiones etiam. Praeterea vero theatri huiusmodi colorum alium, hinc dicitur et quod dicitur in parte in orientem spectante. Quae in parte occidentem spectante sunt ab Occidente de similibus etiam magis, claritate, quae magis in parte in orientem spectante sunt.



5. Robert Fludd, *Ars Memoriae. Teatro*



justos y valerosos de la Antigüedad. Los ilustradores de Dante asociaron en alguna ocasión el Noble Castillo con la montaña del Purgatorio, formado por gradas circulares o cuadradas que remitían a un zigurat o torre de Babel. La montaña del purgatorio estaba coronada por el Edén, del mismo modo que las escaleras de un zigurat mesopotámico conducían al templo situado en la cumbre<sup>26</sup>. El Paraíso descrito por Dante es a la vez "jardín" y "teatro". En su visión del imperio celeste, Dante acude a la doble metáfora de la "rosa blanca" (madre de todas las plantas y a la vez símbolo mariano) y del anfiteatro (probablemente inspirado en el Coliseo o en el anfiteatro de Verona)<sup>27</sup>.

Curiosamente los lugares descritos por Dante no constituyen en sí mismos elocuentes discursos en los que el color aparezca de modo explícito, mas sugieren imágenes que no podrían interpretarse sin recurrir a una amplia y rica gama cromática. Así lo han reflejado los numerosos ilustradores que, durante siglos, han reconstruido el imaginario de la Divina Comedia.

<sup>26</sup> Cfr. FAGIOLO, M.: "Les paradis de la memoire. Des jardins citadelles de Dante et Ligorio à la 'cité du Soleil' de Versailles" en *Le jardin, art et lieu de mémoire*. París, L'Imprimeur, 1995, págs. 55-86.

<sup>27</sup> Ibidem.



